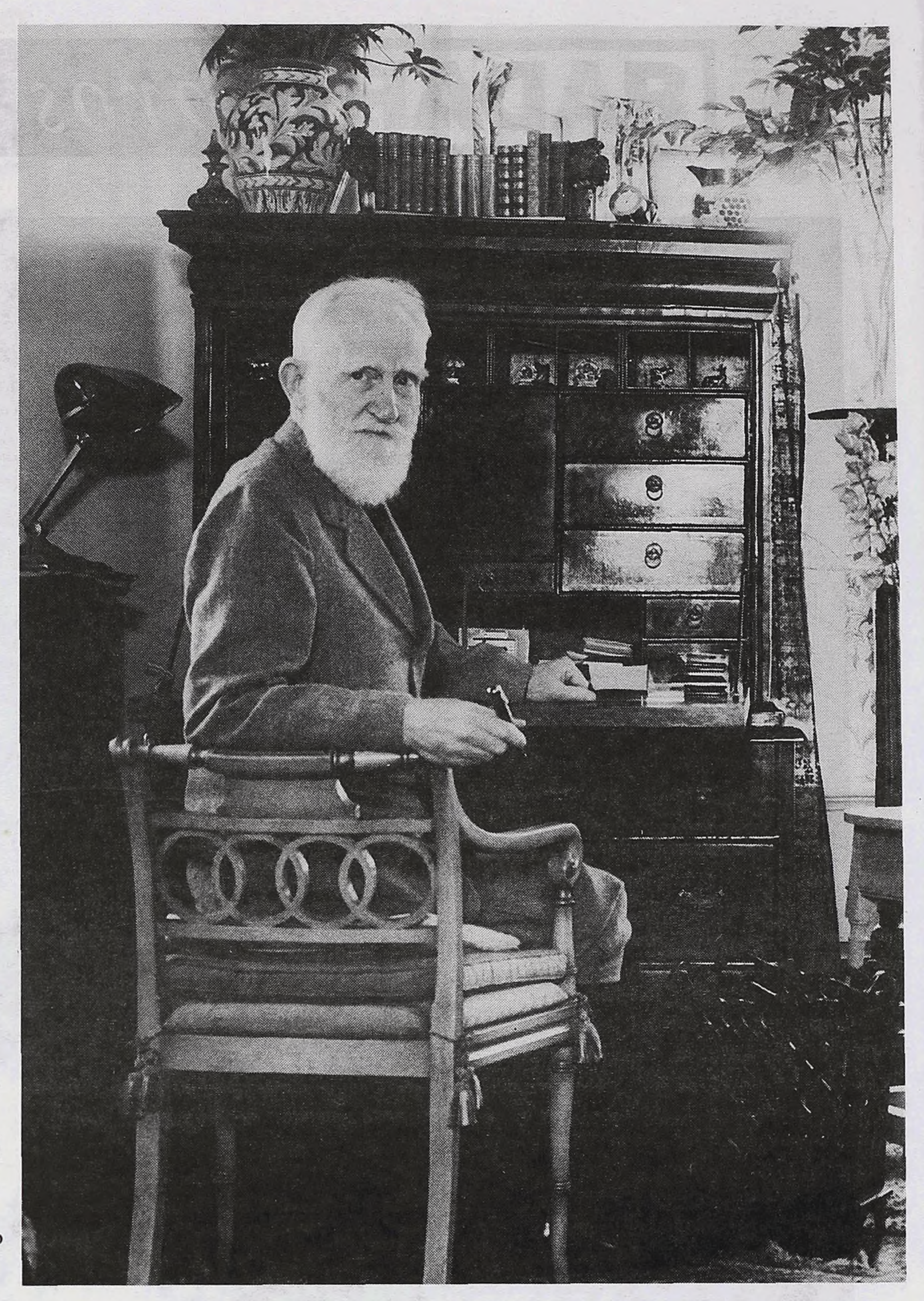
SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12 AÑO III Nº 158 12 • 11 • 2000



Modestia aparte

El pasado 2 de noviembre se cumplieron *cincuenta años de la muerte de* George Bernard Shaw, *uno de los grandes dramaturgos del siglo XX, particularísimo socialista y para quien no había otro teatro que el de Shakespeare y el suyo.*



POR DOLORES GRAÑA La infancia de George Bernard Shaw fue infeliz, como suele ocurrir con todas las infancias irlandesas que ha legado la literatura. Pero la infelicidad de la infancia de George Bernard Shaw –como, otra vez, suele suceder con las infelicidades irlandesas– tenía su forma particular, hasta orgullosa, de serlo. La familia Shaw había llegado a Dublín desde Escocia y era protestante. En una sola generación, los Shaw vieron decaer su condición de familia de clase media baja respetable hasta bordear la indigencia decididamente católica. A mediados del siglo XIX (Bernard Shaw había nacido en 1856), Dublín era una versión en miniatura de la Londres de Dickens, aunque sólo en tamaño. Su padre, alcohólico primero y comerciante de cereales después, era conocido en los bares del barrio como el Bizco (defecto que el padre de Oscar Wilde, un reputado cirujano, no pudo curar). La madre de Bernard Shaw era una cantante aficionada, única discípula y alumna de Vandeleur Lee, quien afirmaba tener un método de enseñanza dictado por seres incorpóreos que aseguraba el desarrollo en el educando del codiciado "canto celestial".

Cuando Shaw tenía 16 años, su madre hizo las valijas y se largó a Londres junto a Madame Lee y su hija mayor Lucy (que con el tiempo se convertiría en cantante de music-hall, aunque no se sabe si cultivaba el canto celestial). El joven Bernard (odiaba el nombre George) debió interrumpir sus estudios y comenzar a trabajar como oficinista en una compañía inmobiliaria, mientras su padre se bebía el sueldo de ambos. El abandono de su madre puede leerse en la recurrente aparición en sus obras de niños criados en el aislamiento, herederos adoptados y chicos encontrados por otros padres, así como figuras maternas negligentes, filisteas, idiotas o directamente ausentes en el curso de la vida de sus hijos. La ruina de su padre (porque Bernard Shaw consideraba que "ruinoso" era el calificativo más apto) creó otro personaje clásico de las obras de Shaw, que se fue perfeccionando con el correr de las piezas hasta llegar al modelo vivo, si se quiere, de su padre, convertido en uno de sus personajes más famosos: el señor Doolittle, el padre de Eliza, en *Pigmalión*.

SOCIALISMO PARA MILLONARIOS En 1876, cuando tenía veinte años, Shaw dejó Dublín y viajó a Londres para vivir con su madre y su hermana (y la omnipresente madame Lee) para intentar vivir de su pluma o del periodismo, lo que tuviera éxito primero. Mucho tiempo después haría el cálculo: cinco novelas publicadas sin ningún éxito, diez libras en nueve años. Pasaría bastante más de una década antes de,que pudiera permitirse tener su propia casa. En 1882, intentando subsanar su falta de educación pasando horas y horas en la biblioteca del Museo Británico –trauma y costumbre, respectivamente, que cultivó durante toda su vida–, conoció a Henry George y sus posturas sobre la nacionalización de las tierras, que ayudaron a consolidar sus ideas sobre el socialismo. George lo llevó a H. H. Hyndman, *El capital* y la Federación Socialista Democrática, de la que William Morris era uno de sus más distinguidos integrantes.

"Marx no le habla al obrero. Son los hijos asqueados de la burguesía como Lassalle, Liebknecht, Morris, Bax o como yo mismo los que pintaron la bandera de rojo. La clase media y la clase alta es el elemento revolucionario en una sociedad; el proletariado, el reaccionario." Hyndman lo echó de la agrupación luego del mitin en el que Shaw pronunció tales dichos. O, si se prefiere, el irlandés se fue, llevándose a Morris con él y fundando la Liga Socialista (y, en 1900, el Partido Laborista británico). En 1883, junto a Beatrice y Sidney Webb, creó la Sociedad Fabiana, alejándose definitivamente del socialismo revolucionario, mientras comenzaba a trabajar en periodismo, primero como crítico de arte y luego como crítico de música. La intención de la Sociedad Fabiana podría calificarse actualmente de "reformista" (aunque el calificativo sea necesariamente arcaico), ya que consideraba que el capitalismo había creado una sociedad injusta e ineficiente, y que el curso de acción debía encaminarse hacia reconstruir esa sociedad de acuerdo con "las más altas posibilidades morales". La forma de lograrlo, según los fabianos, era acompañar la transformación de la sociedad capitalista en una socialista "tan indolofa y eficientemente" como libraba sus batallas el general romano del que tomaba el nombre la agrupación.

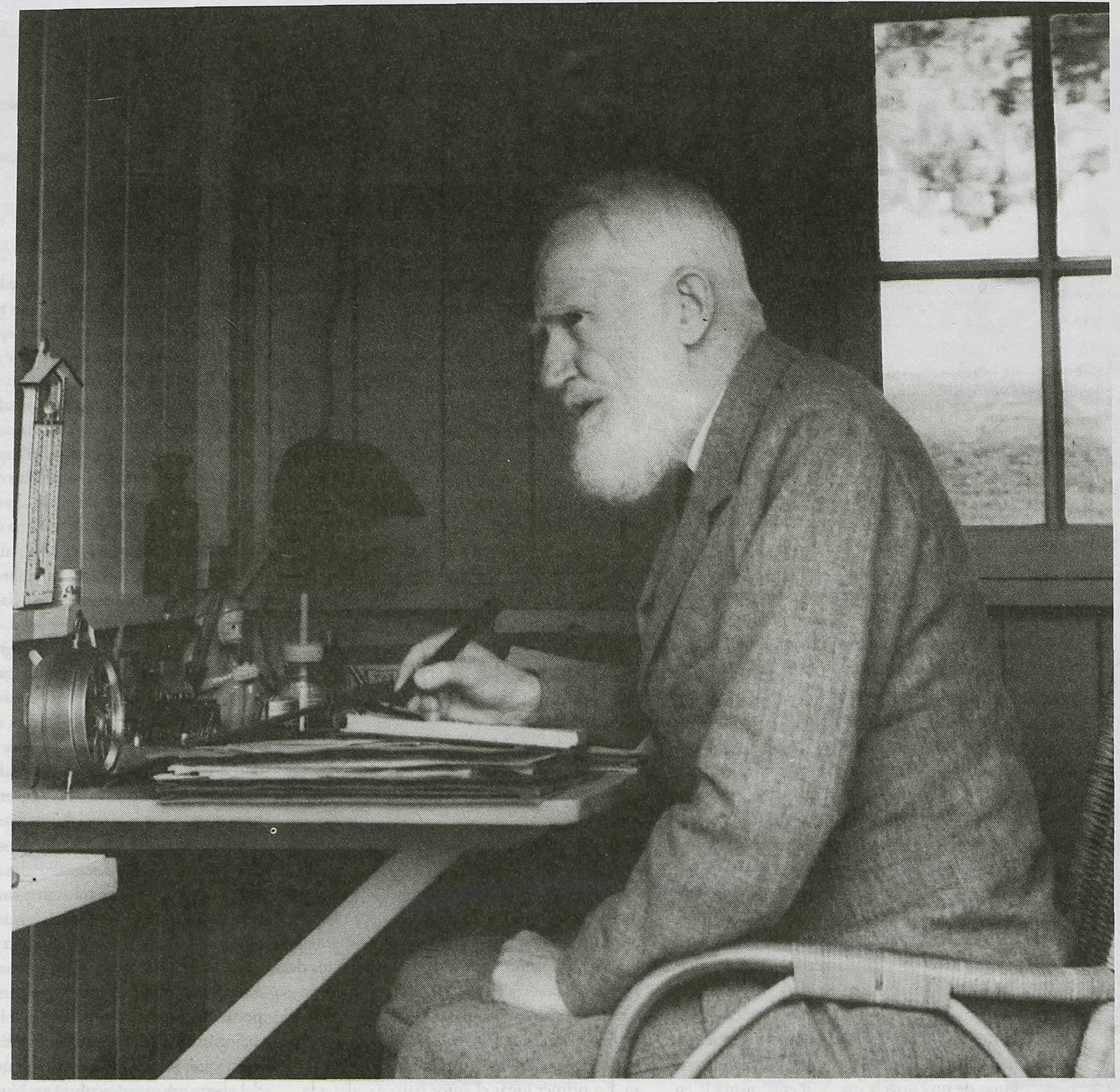
De acuerdo con su precepto de apuntar a sus iguales para dar el ejemplo, la Sociedad Fabiana abogaba por la igualdad de ingresos y la división equitativa de las tierras y el capital, concentrándose en los diferentes cuadros de las clases medias y acomodadas, que para Shaw eran los principales agentes de cambio (en lo que hasta cierto punto consideraba una cuestión de mero sentido común y elecciones parlamentarias). Convencido de que era un proceso que llevaría tiempo y educación, Shaw escribió su manifiesto en 1884 y centenares de panfletos informativos (uno de ellos, especialmente llamativo, llevaba el título de *Socialism for Millionaires*) en los que discurría sobre temas tan diversos como el arte moderno y la inviabilidad del anarquismo (en el que consignaba su definición como "un juego en el que la policía te puede ganar"), así como las falencias del sistema democrático al estilo capitalista ("Un sistema por el que se asegura que no seamos gobernados mejor de lo que nos merecemos", o "una forma de gobierno que sustituye a la mayoría incompetente por una minoría corrupta"). A las periódicas publicaciones, mitines, conferencias y reuniones que organizaba para difundir sus ideas políticas, se les sumaban los escritos acerca del vegetarianismo, las virtudes de Ibsen, por ese entonces todavía un ignoto dramaturgo sueco (al que Shaw ayudó a dar a conocer en el mundo angloparlante) y de la tetralogía de Wagner (*La quintaesencia del ibsenismo* y *El perfecto wagneriano*, respectivamente).

NACE UNA ESTRELLA Gracias a su trabajo de crítico y a su oratoria política, la mordacidad de Bernard Shaw se fue haciendo un artículo conocido (y temido) por la *intelligentzia* británica de la última década del siglo XIX. En 1891 había escrito su primera obra de teatro, *The Widower's Houses*. El éxito, como en el caso de sus novelas, fue mínimo. En 1895, Shaw fue ascendido al puesto de crítico teatral de la influyente y radical, pero perfectamente civilizada, *Saturday Review*, desde donde se impacientaba con humor vitriólico con la artificialidad del lenguaje y los recursos del teatro de la época, abogando por la instrumentación de nuevas temáticas y nuevos modos de representación, aboliendo la espectacularidad y el lujo de los escenarios por una relación más directa e igualitaria con el público. Era el terror de los productores de melodramas y selecciones shakespeareanas, una suerte de abogado del diablo para el público, que esperaba todas las semanas la nueva obra que "GBS" despedazaría prolijamente (y que luego podrían ir a ver con renovada pureza de espíritu). O, como se ¿disculpaba? Shaw: "El poder de la observación aguda es llamado cinismo por la gente que no lo posee". Había nacido el *shavian wit* y la celebración compulsiva por parte del público de esa particular forma paradojal de razonamiento dramático, de "tratar lo bueno como malo y lo malo como bueno, lo importante como superfluo y viceversa", que lamentablemente ha perdurado hasta la actualidad, en mucha mayor medida que las ideas que buscaban transmitir.

> "No soy realista. Siempre me mantuve dentro de la tradición clásica, sabiendo que los personajes en el escenario deben estar dotados de un conocimiento de sí mismos, una capacidad de expresarlo y una desinhibición que les permita hacer lo que, en la vida real, los convertiría en monstruos. El hecho de que pueda crearlos así es lo que me diferencia (o lo que diferencia a Shakespeare) de un gramófono o una cámara".

Porque todo, en Bernard Shaw, se reduce a ideas. Ideas para oponerse a ideas, paradojas para revelar la idea detrás de una costumbre, ideas para contestar imposturas. Ideas para batir en retirada a malas ideas. Por supuesto que los críticos lo tildaban de "didáctico" y sus detractores sostenían que las ideas de Shaw eran demasiado *pesadas* para el teatro y demasiado *livianas* para la filosofía política. Aunque se cuidaban de rescatar su superior conocimiento del lenguaje y sus posibilidades expresivas. Lo que lo hacía *pesado* o "didáctico" (otra *mot juste* para Shaw) era su incapacidad (otros lo llamarían convicción) para distinguir entre Shaw dramaturgo y Shaw activista. Tuvieron que pasar casi diez años, e igual número de obras escritas, hasta que la crítica se convenció de que la discusión (acción preferencial y hasta casi excluyente de sus personajes) era un eficiente motor dramático.

TEATRO DE PROTESTA Durante estos años, Shaw escribió algunas de sus obras más conocidas (*Arms and The Man*, *El discípulo del diablo*, *Nunca se sabe*, o *César y Cleopatra*) buscando encontrar el tono de comedia brillante que estaba en boga que le otorgara a su vez la posibilidad de plantear los cambios que consideraba necesarios, recopilados en una serie de artículos mensuales en el *Saturday Review* (*The Theatre in the Nineties*). Pero los teatros londinenses (quizás en el espíritu de la justicia poética que Shaw supo despreciar como nadie) se excusaban humildemente de pretender hacerles justicia. Algunas se estrenaron en los Estados Unidos, y una de ellas (*La profesión de la señora Warren*, 1898) fue prohibida por el Real Examinador de Obras (encargado oficial de filtrar impropiedades teatrales desde 1737 hasta 1967). La ofensa en cuestión constituía no sólo lidiar con la prostitución sino también insinuar que, dado el abanico de oportunidades laborales al alcance de la



mujer inglesa, era más sensato condenarse al *boudoir* que al planchado para afuera.

Shaw decidió entonces publicar sus obras antes de su estreno. La perfección de su construcción era aún más evidente por escrito, y su novedoso emprendimiento tuvo muchísimo éxito, creando una suerte de público cautivo y fanático, allanando el camino para una tradición que pronto se hizo habitual en el mercado anglosajón (y que Shaw mantuvo en ese orden, publicación y luego representación, hasta el fin de su carrera). Sin embargo, aunque todo el mundo las leía, nadie estaba dispuesto a ponerlas en escena, salvo en privado, en pequeñas reuniones de amigos (con las que Shaw gambeteaba los impuestos a la representación y se aseguraba la propiedad intelectual de la puesta).

Fue uno de los actores de esas obras, Harley Granville Barker, quien se atrevió a quebrar el bloqueo asumiendo la dirección del Court Theatre, al que transformó en un reducto para el teatro experimental en donde Shaw estrenó diez obras en tres años. Durante la década siguiente, todas las obras de GBS (menos *Pigmalión*, en 1914) fueron estrenadas por Barker o alguno de sus amigos y allegados en Inglaterra y los Estados Unidos. *Hombre y superhombre*, publicada en 1904 y representada al año siguiente, era una suerte de compendio de sus virtudes y preocupaciones como dramaturgo y fue la obra que, para decirlo mal y pronto, lo hizo rico, famoso y respetado (fenómeno al que Shaw respondió dejando de lado cualquier pretensión de modestia y sorpresa a la hora de la consideración de su genio).

La obra es una reescritura de *Don Juan Tenorio* (John Tanner, en la obra de Shaw) y el descubrimiento de un concepto que marcaría toda la obra siguiente, el de la "fuerza vital" (emparentado con el *élan* de Bergson y el *Übermensch* de Nietzsche) y que luego se convertiría en la "evolución creativa", proceso por con el que Shaw intentaba encontrar el camino de la superación del hombre a través del talento humano para adaptar sus circunstancias a sus convicciones, que se convertiría en la plataforma programática de su clásico en cinco obras, *Vuelta a Matusalén* (1921). El tercer acto de la obra (estrenado por separado, como *Don Juan en el infierno*) encontraba a todos los personajes en una suerte de deslumbrante escuela socrática del averno, en el que el poder de las ideas y el esfuerzo racional terminaban siendo derrotadas por la "fuerza vital" encarnada en la imposible Ann Whitefield y Tanner terminaba siendo cazado (o casado, que en este caso es lo mismo). Como reivindicación póstuma, su obra cumbre, *El manual del revolucionario*, aparece como apéndice a la obra. *Hombre y superhombre* es uno de los ejemplos más cristalinos de que el verdadero motor de los conflictos humanos, para Shaw, reside en la oposición entre el pensamiento y la creencia. Al poner en escena este enfrentamiento, sus personajes se vuelven imposibles, es cierto: "No soy realista. Siempre me mantuve dentro de la tradición clásica, sabiendo que los personajes en el escenario deben estar dotados de un conocimiento de sí mismos, una capacidad de expresarlo y una desinhibición que les permita hacerlo que, en la vida real, los convertiría en monstruos. El hecho de que pueda crearlos así es lo que me diferencia (o lo que diferencia a Shakespeare) de un gramófono o una cámara".

Las criaturas de Shaw no son personajes ni mucho menos personas, sino ideas encarnadas en "hombres" y "mujeres" o, mejor aún, "ideas de hombres" o "ideas de mujeres" al servicio de la puesta en tela de juicio (a través de un grado de conciencia también "imposible") de la falsedad, manipulación o directamente la estupidez de los presupuestos morales y las creencias por las que se maneja "la sociedad civilizada". Sea el heroísmo (*A Man of Destiny*), el valor (*Arms and The Man*), el matrimonio (*Major Barbara*) o la virtud (*Cándida*). Muchos años después, cuando algún temerario editor le pidió una columna que respondiera al título "Shaw por Shaw" (que terminó teniendo una veintena de páginas, que no alcanzaron a tocar ni la superficie de lo que era su tema preferido), el dramaturgo se defendió de sus críticos. "Lo que se toma por racionalismo en mis obras es en realidad un vigoroso ejercicio del poder de razonamiento que había desarrollado en mi rol de sociólogo y economista. Puedo razonar problemas que la mayoría de los autores de ficción sólo pueden resolver refugiándose en el sentimentalismo. Pero la razón es solamente un instrumento y no encontrarán otra definición en mis obras. Lo que encontrarán, por otro lado, es el convencimiento de que el intelecto es, en esencia, una pasión. Y que la búsqueda de la sabiduría en cualquiera de sus formas es un emprendimiento más perdurable e infinitamente más interesante que, digamos, la conquista de una mujer."

GUERRA Y PAZ Entonces empezó la guerra. Y la Gran Guerra inventó otro Shaw. Primero se ganó un pedido de juicio por alta traición con una serie de artículos periodísticos titulados *Common Sense about the War* ("El sentido común sobre la guerra") en el que exponía detenidamente lo que estaba pensando un gran número de gente en ese mismo momento: la guerra como el último manotazo de ahogado del sistema capitalista, la guerra como el desesperado intento por sobrevivir de los imperios coloniales, la guerra como una pérdida insensata de vidas. El juicio nunca ocurrió, pero Shaw dejó de escribir teatro para concentrarse en la política, convertido en un paria por la misma sociedad que lo había celebrado como su pensador bufo. *Heartbreak House*, publicada al año siguiente del armisticio, es una sintomatología detallada y una de las obras más desagradables de Shaw (quien era incapaz, como todo idealista, de sentir simpatía por las falencias humanas como lo hacía su amigo Oscar Wilde).

Sólo con la publicación y posterior estreno de *Vuelta a Matusalén* y la deslumbrante *Santa Juana de Arco* (1923), Shaw volvió a la carrera que le interesaba: la de genio visionario. En 1925 ganó el Premio Nobel. Frente a la Academia Sueca en pleno (seguramente, idéntica a su versión 2.0) abrió la boca para declarar: "El premio Nobel es un salvavidas que le tiran a un nadador que ya llegó a salvo a la costa". El premio en metálico lo donó para publicar la primera traducción al inglés de las obras de Strindberg. Desde ese momento y por el resto de su vida, Shaw viviría como una de las primeras "celebridades" de la historia, escribiendo más y más obras, ensayos políticos y sociales, dictando conferencias y viajando por todo el mundo (por ejemplo, a la Unión Soviética, invitado por Stalin), haciendo lo que más le interesaba hacer: mantenerse en el medio de la Historia. En 1944, cuando recién comenzaba a vislumbrarse el posible final de la guerra (y la consiguiente revisión del status del "problema ruso"), Shaw publicó su Summa de "no ficción", *Everybody Political What's What* (algo así como "El qué es qué de la política para todos"), que se leyó y puede seguir leyéndose como una compleja y enérgica obra de teatro, autobiografía y enciclopedia (algo que podría decirse de todos sus escritos).

ANTES DEL FIN En 1950, cuando Shaw tenía 94 años, se cayó de una escalera mientras podaba un árbol en su casa de Ayot St. Lawrence, en las afueras de Londres, y murió unos días después por complicaciones de la caída. Poco tiempo antes había escrito su obra número cincuenta, *Shakespeare vs. Shaw*, para una compañía de títeres. El duelo comenzaba siendo retórico, pero al minuto tres (duraba diez), el crédito de Avon tomaba a golpes de puño a su alter ego de madera y, después de tenerlo contra las cuerdas hasta que la cuenta llegaba a nueve, el irlandés le propinaba una trompada que daba por concluida la pelea. Shaw nunca reconoció tener otro rival en su profesión de *wordsmith*. "Soy un clásico. Nunca pretendí ser otra cosa. Juego el juego en la forma tradicional, en el tablero viejo y con las piezas ya desgastadas por el uso, como lo hacía Shakespeare." Dejó sin enviar una carta a uno de sus admiradores, que le preguntaba sobre qué valía la pena escribir: "El amor, la muerte, la mayor abyección o la mayor bajeza de la que son capaces los seres humanos alcanzan, si uno es lo suficientemente buen poeta, para escribir una obra que haga perdurar sus palabras hasta mucho después de que ellas hayan pasado de moda". En su testamento dejó una gran parte de su fortuna a un proyecto de reformulación del alfabeto inglés. Sólo se publicó un volumen del Alfabeto Shaw: *Androcles y el león*. Luego del fracaso de ese emprendimiento, su legado fue dividido entre la National Gallery de Irlanda, el Museo Británico y la Royal Academy of Dramatic Art (RADA). Los derechos de las obras de Shaw (y del musical *Mi bella dama*) han ayudado a sostener estas instituciones desde entonces. "Una vida dedicada a cometer errores no sólo es más honorable, sino más útil que una vida dedicada a no hacer nada". Si no fuera porque Bernard Shaw quiso ganarle la pelea a Shakespeare por KO (escribiendo un puñado de clásicos de la historia del teatro antes de tocar la lona), su obra podría ser considerada como la puesta en práctica de esa máxima en una medida casi sobrehumana. "No intentes vivir para siempre. No vas a tener éxito". Ah, pero a veces sí. Es probable que Shaw lo tuviera en claro.♣

NOTICIAS DEL MUNDO



Tal como informó **Radarlibros** oportunamente, los días 21 y 22 de septiembre se realizaron en el Pasaje Dardo Rocha de La Plata las Jornadas "Proust y la estética contemporánea", con los auspicios de la Embajada de Francia, Departamentos de Filosofía y de Letras (UNLP), Alianza Francesa de La Plata y Secretaría de Cultura de la Municipalidad de La Plata. Además de las exposiciones resultó muy auspiciosa la constitución como resultado del encuentro de una comisión para desarrollar los estudios proustianos en la Argentina. La comisión, que funcionará en el Departamento de Filosofía de la UNLP, es provisional, de manera que pueden incluirse nuevos miembros y se aceptan adhesiones. Mayores informaciones pueden solicitarse a las direcciones **amelamed@perio.unlp.edu.ar** y **jcmoran@isis.unlp.edu.ar**

Los profesores Jesús Martín Barbero y Beatriz Sarlo dictarán en la Fundación Walter Benjamin el Seminario "Comunicación y Cultura Contemporánea. Escenarios Urbanos: en la Literatura, en los Medios", del 14 al 17 de noviembre, de 18 a 20. Informes e inscripción: **aentel@ciudad.com.ar**

Un grupo de escritores españoles (Antonio Dyaz, Pedro Maestre, Joaquín Albaicín, Daniel Múgica, Ruth Baza, Andrés Sorel, Isabel Vaquerizo y Fernando Claudín) acusan al escritor Arturo Pérez-Reverte y a la editorial Alfaguara de impostura. La semana pasada (como informó **Radarlibros**), la editorial Alfaguara anunció que la novela *El oro del rey* de Pérez-Reverte era la primera novela española que se publicaba en formato electrónico (y se distribuía por Internet) antes que en formato libro. Los firmantes de la protesta declararon con estupor que "todos ellos llevan meses vendiendo sus obras inéditas en Internet". Entre los más célebres escritores españoles que ya publicaron sus obras en Internet se encuentra Fernando Arrabal. Según la información, los escritores Antonio Dyaz y Pedro Maestre (premio Nadal '96) habrían sido los primeros en poner en la red sus libros *Fabius dormido* y *Dos piezas teatrales*, el 22 de marzo pasado. En mayo de este año, Fernando Arrabal publicó su *Pateando paraísos*. **Manuscritos.com**, **NoTodo.com** y **Submarino.com** serían, así, los sitios que primero publicaron literatura en Internet. La carta de denuncia termina diciendo: "El título de *primer escritor español que publicó en la red* es sin duda muy atractivo, pero lo ostentan los mencionados Pedro Maestre y Antonio Dyaz. No Pérez-Reverte".

Más de medio centenar de estudiosos estadounidenses de la obra del novelista y periodista Ernest Hemingway se reunieron en La Habana con especialistas cubanos, bajo los auspicios de la Fundación Hemingway de la ciudad de Oak Park, en Chicago. En el municipio de Cojimar, en La Habana, recorrerán lugares donde se desarrolló la novela *El viejo y el mar* y asistirán a una reunión en el Hotel Ambos Mundos, en la parte antigua de la capital cubana, donde el escritor residió antes de establecerse definitivamente en Cuba durante más de veinte años.

María Elena Walsh ha sido distinguida con el Gran Premio de Honor que anualmente otorga la rancia Sociedad Argentina de Escritores como un reconocimiento tanto a una trayectoria de vida como a una obra de gran relevancia para la cultura argentina.

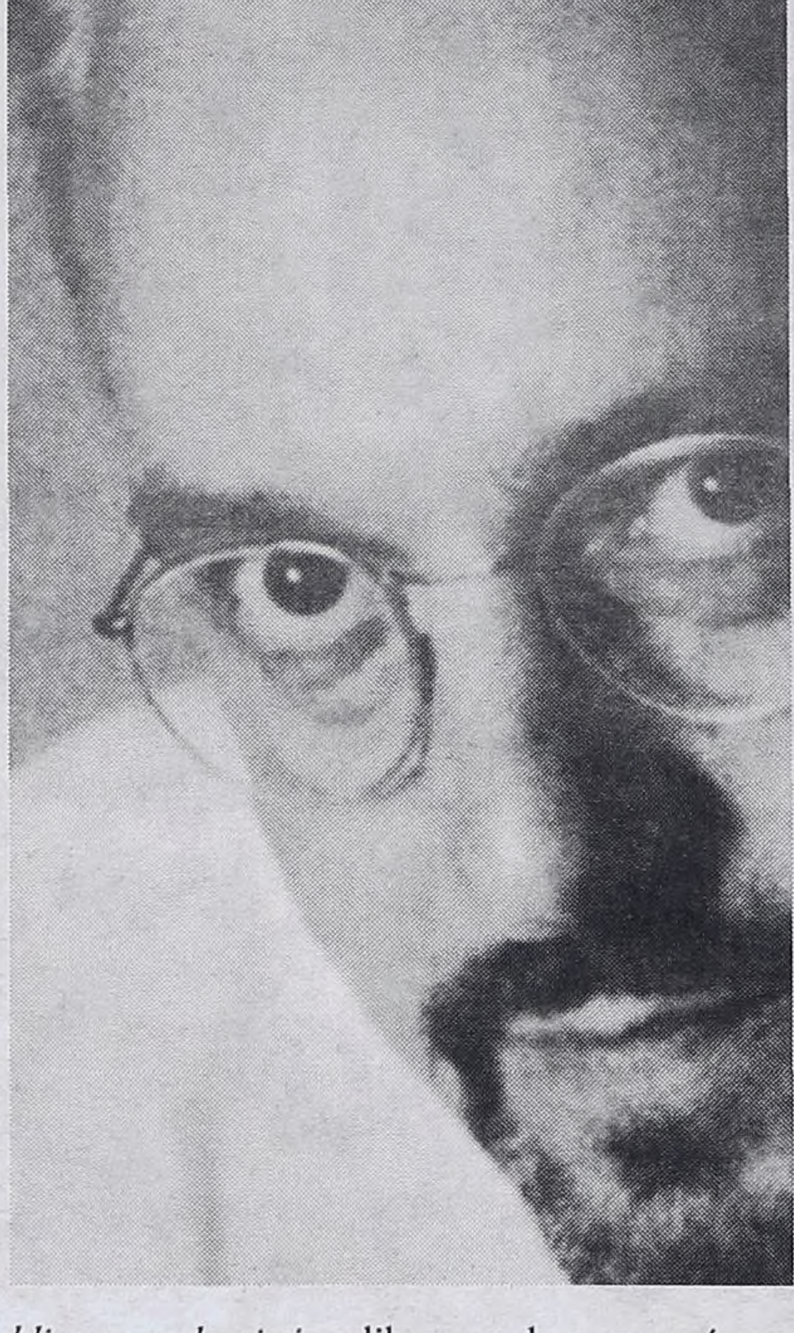
Hechizados

EL HECHIZO
Alan Hollinghurst
Trad. Javier Lacruz
Anagrama
Barcelona, 2000
346 págs. $ 19

POR CLAUDIO ZEIGER Decir de un autor que su obra se asemeja a la de Jane Austen, pero "con penes y éxtasis" es un temerario elogio que debería hacer correr frío por las espaldas de todos los implicados, incluida Jane Austen –si esto fuese posible–. Lo dijo Carmen Callil y está consignado en la contratapa de la edición castellana de esta novela de Alan Hollinghurst. Lo más impactante de todo es que más allá de las remanidas argumentaciones retóricas que suelen habitar las contratapas, esta aseveración es muy ajustada a lo que sucede en las páginas de *El hechizo*, seguramente mucho más que las comparaciones más esperables con E. M. Forster o Edmund White. Lo cierto es que estamos frente a un escritor que toma el mundo de los gays ingleses con ganas de lograr ventajosos "matrimonios" y alrededor de ellos teje unas tramas llenas de enredos leves donde siempre el poder de observación y la percepción de los detalles supera con creces la tragicidad de los conflictos tratados. En fin, lo que solía hacer Jane Austen en sus tiempos, seguramente sin drogas de diseño y sin penes, por lo menos no tan explícitos como los muchos penes y torsos y músculos que pueblan las páginas de una novela que aun ensimismada en la cuestión gay, parece tener un aliento de gran novela sin fronteras de género.

A ama a B, pero sale con C que a su vez anda con D que salió con A. Cuesta un poco al comienzo de *El hechizo* situarse en las coordenadas de estos personajes enlazados por amoríos y parejas rotas, pero de a poco la cuestión se va a ir aclarando. Alex acaba de ser abandonado por su amante Justin quien se fue a vivir con el arquitecto Robin. Alex va a empezar a salir con el hijo de Robin, Danny, quien a su vez introduce a Alex -varios años mayor que él– en el consumo de éxtasis y en los placeres de los boliches gays londinenses.

Hollinghurst había obtenido el premio Somerset Maugham por su ópera prima *La biblioteca en la piscina*, libro que lo consagró como un consumado narrador del costumbrismo gay. Y es sin duda su capacidad para merodear por los minúsculos gestos cotidianos de las etiquetas sociales y auscultar las palpitaciones de vida auténtica que pudiera haber detrás de las máscaras de la frivolidad y el consumo lo más valioso que tiene para ofrecer *El hechizo*. En primer lugar el autor parece ceder a la supuesta demanda de sexo gay llenando páginas y páginas con escenas porno soft, y entre una cosa y otra asoma el impulso Jane Austen de retratar la sociedad que le tocó en suerte. Su capacidad de observación es afilada y hábil para la comedia; la novela, extensa, se repite un poco, pero deja desplegar un cuadro convincente de cómo viven estos gays ricos de Londres cuya máxima ruptura social pareciera ser retirarse al campo a llevar una vida bucólica y aburrida, matizada de vez en cuando con alguna fiesta escandalosa. Los conflictos menores –las diferencias generacionales, el exceso de importancia del aspecto físico– se agigantan tras un astuto borramiento de temas más importantes (alguien se muere de sida en medio de tanto desenfreno y nadie se hace cargo; un padre y un hijo comparten sus gustos homosexuales, pero esto no parece traer los conflictos de, por ejemplo, *El lenguaje perdido de las grúas* de David Leavitt) y eso es casi todo lo que pasa: Danny, el jovencito, finalmente abandonará a Alex, el treintañero tonto que nunca había probado una sola droga. Y Justin volverá con el atractivo arquitecto casi cincuentón al que había abandonado transitoriamente. Mientras tanto, el hechizo del título se refiere alatractivo irresistible que sufren los aparentes alter egos del autor (cuarentones cultos) frente a los paraísos artificiales de las drogas y los chicos lindos.



Es curioso que un autor que logra muchas ajustadas pinceladas recaiga en lugares comunes tan obvios como que los gays refinados escuchan ópera y música clásica, los de veinte son descerebrados sin atenuantes y todos andan diciendo "cariño" cada dos palabras. Fuera de eso, queda en discusión la verdadera materia de este libro: la sociabilidad y la vida cotidiana de estos personajes. Olvídense de cualquier idea de ligar las sexualidades alternativas a una mínima idea de transgresión, de liberación social o inclusive sexual. No sólo no se plantean los personajes ("no tengo por qué hacerlo, cariño" contestaría un personaje de *El hechizo*, no sin razón) sino que parece un aspecto ausente en el horizonte de Hollinghurst.

Según cuenta en su autobiografía *Antes que anochezca*, Reinaldo Arenas creía que la escena del *ghetto gay* que descubrió en Nueva York –donde *todos* eran maricas– era absolutamente desoladora. El se identificaba con las mujeres en busca de hombres *verdaderos* que no aparecían por ninguna parte. Más allá del exabrupto de género, a la luz de la lectura de *El hechizo* uno puede entender mejor lo que quería decir: lo aterraba un mundo sin diferencias. Esa asfixia sin conciencia es la que parece atrapar finalmente a los personajes de *El hechizo*: esclavos del sexo, pero sobre todo esclavos de las etiquetas de sociabilidad del mundo gay. El autor parece mantener una ambivalente relación con estos tópicos y su crítica se va extinguiendo a la luz de la autocompasión que parece una trampa de hierro de la encasillada literatura gay.♣

A.T.P.

EL CASTILLO DE MI MADRE
Marcel Pagnol
trad. Mónica Lombana
Norma
Bogotá, 2000
280 págs. $ 23

POR CLAUDIA SCHWARTZ *El castillo de mi madre*, segundo de los cuatro tomos de *Recuerdos de Infancia* del popular cineasta –dirigió veintiuna películas, entre las cuales se cuenta *Lettres de mon moulin* (1954) sobre los cuentos de Alphonse Daudet– y escritor Marcel Pagnol(1895-1974), es una pequeña joya literaria, alrededor de la entrañable historia de una amistad infantil, narrada con delicadeza e inteligencia y separada en dos partes. La primera evoca la epopeya robinsoniana: dos chicos de ocho y nueve años, libres en el verano provenzal, se lanzan a una amistad jalonada de trampas para tordos, aventuras con el búho y la perdiz, o batidas contra la tenaz liebre de los montes.

Mundos contrapuestos, mientras los adultos cazan con escopeta, los chicos se deslizan silenciosamente por entre los matorrales y los riscos. A medida que surgen las historias de Lilí, cazador furtivo para quien escribir cobra sentido sólo cuando el amigo debe ausentarse al fin del verano, va apareciendo también la Provenza profunda: los manantiales inexpugnables, secretos que los campesinos no deben transmitir a los citadinos, las proezas en la caza, los fantasmas de antiguos pastores que aún rondan entre los hombres...

Todo sirve para tejer una relación de mutua admiración que, al cabo de las vacaciones, hará que Marcel, el estudiante urbano destinado a ser escritor de éxito y superar incluso las expectativas paternas, se rebele contra las leyes adultas y huya a las montañas con el único apoyo de su solidario amigo Lilí.

Pero mientras en la primera parte el mundo adulto es sólo referencia, cañamazo para las experiencias de la libertad, la segunda trae un retrato mucho más definido de la familia Pagnol. Nada escapa a la aguda mirada del niño: el sometimiento del padre, maestro de escuela temeroso de tácitos códigos casi feudales, la tierna inteligencia de la madre, tejiendo con ingenio, por detrás, la alegría de sus hijos y también bellas páginas muy próximas y muy divertidas sobre Paul, su hermano menor.

Por supuesto, estas memorias son nostálgicas porque se trata de la sensibilidad de un chico, a la que el escritor adulto permanece milagrosamente fiel. Sutil, Marcel Pagnol no se enreda en viejas deudas: traza retratos limpios, veraces, de los cuales surge la cálida figura de la madre, absolutamente romántica, que ilumina y contrasta con la del esforzado Joseph, el padre.

Hay, además, en *El castillo de mi madre*, una mirada que registra las relaciones sociales que la época imponía, el miedo, la hipocresía, el uso y abuso de la autoridad. Una urdimbre de vívidos retratos van configurando un universo precioso que, como se decía antaño, puede hacer la felicidad de cualquier lector entre los ocho y los noventa años.♣

Formas breves

POR AUGUSTO MONTERROSO Deseo, ante todo, dar las más cumplidas gracias al honorable Jurado que me concedió este Premio Príncipe de Asturias de las Letras, correspondiente al año 2000. Sin su benevolencia, por no decir su valentía, no estaría yo hoy en situación que tanto me honra, ni junto a tan destacados artistas, hombres de ciencia, dignatarios y académicos de diversas nacionalidades, igualmente premiados, a quienes saludo con mi admiración y respeto.

En la prensa de estos días se ha dicho que en mí se premiaba no sólo a un escritor centroamericano, sino también un género literario, el cuento, un género que ha venido siendo relegado por las grandes editoriales, por algunos críticos, y aun por los mismos lectores. Pues bien, no tiene nada de extraño que así suceda. Las leyes del mercado son inexorables, y no somos los escritores de cuentos ni los poetas –hermanos en este negativo destino– quienes vamos a cambiarlas. Pero como decía el Eclesiastés refiriéndose a la Tierra: generación va y generación viene, mas el cuento siempre permanece.

Como quiera que sea, es cierto que prácticamente toda mi obra ha consistido en el acercamiento a dos especialidades hoy alejadas de los reflectores y el bullicio, si bien nada modestas en cuanto a su prosapia: el cuento y el ensayo personal, variando en ocasiones de tal manera sus formas y sentido que algunos comentaristas hablan, refiriéndose a aquélla, de transposición de géneros, cuando no de invasión de unos a otros, lo que vendría a dar un nuevo sesgo a nuestros acostumbrados modos de expresión literaria. Algo se ha dicho también de la brevedad en esta obra y, como si lo anterior fuera poco, del humor y la ironía en ella, haciendo que yo me pregunte: ¿de verdad cabrá todo eso en el reducido espacio que ocupa? Bueno, el campo de la literatura es tan amplio que en él caben hasta las cosas más pequeñas.

No he pretendido nunca erigirme en defensor del cuento común, o del cuento brevísimo, ni mucho menos en detractor de las novelas, cortas o largas, que me han deleitado y enseñado tanto desde Cervantes a Flaubert y Tolstoi y Joyce; es más, en diversas ocasiones he confesado que aprendí a ser breve leyendo a Proust. El cuento se defiende solo. Por otra parte, no soy un teórico y sé que, a pesar de innumerables tentativas de definición aventuradas por los que saben, hoy día es un problema insoluble establecer lo que constituye un cuento. No obstante, ciertos cuentistas aún no se han enterado de su evolución, y al escribirlos todavía siguen el cumplimiento de antiguas reglas, como aquella de la exposición, el nudo y el desenlace, cuando no la del final sorpresivo; y hay quienes piensan con honestidad que el cuento es un género intrascendente y entonces los escriben –declaran–, a manera de descanso entre su verdadera labor creativa, es decir, sus importantes novelas. Y tampoco seré yo quien trate de sacarlos de esta idea. La verdad es que en este idioma nuestro basta pensar hoy en Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti o Julio Cortázar para formarse una idea de lo lejos que estamos ya del cuento convencional.

En 1992, Barbara Jacobs y yo publicamos en España una *Antología del cuento triste.* Toda vez que la tarde en que lo escribimos estábamos más bien taciturnos, nos permitimos aseverar en el Prólogo: "La vida es triste. Si es verdad que en un buen cuento se encuentra toda la vida, y si la vida es triste, un buen cuento será siempre un cuento triste". No pocos reaccionaron en contra de este pensamiento tan claramente melancólico. Yo no sé si la vida es triste para todos –cosa que dejo a los expertos–; pero se da la circunstancia de que los cuentos que escogimos, casi al azar de nuestras respectivas memorias, no sólo son tristes de verdad sino que resultaron ser obra de algunos de los mejores y más profundos escritores del último siglo y medio, como lo pueden ser desde Herman Melville y William Faulkner, o Leopoldo Alas "Clarín", hasta Salarrué y Juan Rulfo, pasando por James Joyce, Thomas Mann y Corrado Alvaro, quienes retrataron vívidamente el hondo dramatismo que encierran las existencias cotidianas de hombres y mujeres de cualquier país, pobre o rico, del centro de Europa o del centro de América, a través de este género, que en sus breves dimensiones y su aparente humildad recoge la vida con penetración, verdad y belleza.

Quisiera considerar también este Premio un reconocimiento a la literatura centroamericana, de la que, guatemalteco, formo parte. Centroamérica, como bien pudiera haber dicho Eduardo Torres, ha sido siempre vencida, tanto por los elementos como por las naves enemigas: me refiero a los desastres naturales de los últimos años y a los económicos y políticos a que nos han sometido los intereses de poderosas compañías extranjeras productoras de ese fruto por el que nuestros países son llamados repúblicas bananeras. Pero es mi deber señalar una vez más que a lo largo de los siglos no ha sido sólo plátano lo que producimos. Recordaré que nuestros ancestros mayas, refinados astrónomos y matemáticos que inventaron el cero antes que otras grandes civilizaciones, tuvieron su propia cosmogonía en lo que hoy conocemos con el nombre de *Popol Vuh*, el libro nacional de los quichés, mitológico y poético y misterioso; a Rafael Landívar, autor de la *Rusticatio mexicana*, el mejor poema neolatino del siglo XVIII; a José Batres Montúfar, cuentista satírico en verso, cuyas octavas reales vienen en línea directa de Ariosto y de Casti y cierran brillantemente la narrativa mundial en esta estrofa; y, por último, para no acercarme peligrosamente a nuestro tiempo, a Rubén Darío, renovador del lenguaje poético en español como no lo había habido desde los tiempos de Góngora y Garcilaso de la Vega.

Tres herencias, la indígena, la latina y la española, que la mayoría de los escritores centroamericanos, estoy seguro, tratamos de merecer, pero también, ¿por qué no?, de mantener y acrecentar con dignidad y decoro.

En un momento de optimismo manifesté hace algunos años, en ocasión parecida a ésta, que mi ideal último como escritor consistía en ocupar algún día en el futuro media página en el libro de lectura de una escuela primaria de mi país. Acaso esto sea el máximo de inmortalidad a que pueda aspirar un escritor. Estoy seguro de que haber sido merecedor de este Premio Príncipe de Asturias de las Letras contribuirá en gran medida a que aquel deseo, más vanidoso de lo que parece, se convierta en realidad.



Hace unos días el escritor guatemalteco Augusto Monterroso –ver **Radarlibros** del 22-10-2000– recibió formalmente el Premio Príncipe de Asturias de las Letras. En esa ocasión pronunció el discurso de agradecimiento que a continuación reproducimos.

ESTE SÍ



Un poema inédito de Claudia Gilman

Claudia Gilman (1961) nació en Buenos Aires, ciudad donde reside. Es coautora de la novela *Preciosas cautivas* (1993) y el año próximo publicará *Entre el fusil y la palabra: dilemas de la literatura revolucionaria.* A continuación reproducimos uno de sus poemas inéditos.

Entre Plic y Plim

Palabras que ya no le gustan
pensamientos que no
por nada del mundo.
Y así todo. Un puro negar.
Tiene razón.
Pero piensa y habla –¿Mal?–.
Tiene los que detesta
los que por nada del mundo aunque todo el mundo.

Fácil ensimismarse con esas razones.

Quiere agujerear el lenguaje con su boca alfiler.
Gastado, sin embargo.
Como lo demás, por nada del mundo
Ensimismarse.
Va por el hilo tenue de lo diminuto:
hormigas, cangrejos ínfimos, ácaros.

Una escalera hacia lo invisible.

No es un agujero pero le sirve:
a su boca alfiler gastada le resulta avenirse
a la pequeña dimensión corpuscular
Lo que parece agitarse se agita.
Nada de correntadas, nada de nadar.

Ensimismarse.

Es entre plic o plim, sin énfasis.
Algo que ocurre en el sistema nervioso del universo,
desprovisto de escala o humana medida
porque no dicen nada las palabras que existen.
Ensimismado en lo diminuto,
con sus por nada del mundo,
me aprende a nadar.
Estamos en ningún lugar con nombre,
cerca de plic o plim.
Una gota demorada repicando
y que se arroja al suelo
(desde el punto de vista de la hoja,
al vacío ensimismado de su desaparición).
Un movimiento neuronal.
Ensimismados
refutamos los abrazos
y las grandes circunvalaciones de los cuerpos grandes.
En nuestro pocito, la gota desmembrada,
la hormiga obrera,
la traza casi seca del caracol
de la tormenta
de la semana pasada.

CLAUDIA GILMAN

BOCA DE URNA



Los libros más vendidos de la semana en librería Fray Mocho de Mar del Plata.

Ficción

1. **Harry Potter y la piedra filosofal**
J.K. Rowling
(Emecé, $ 12)

2. **Retrato en sepia**
Isabel Allende
(Sudamericana, $ 20)

3. **Amarse con los ojos abiertos**
Jorge Bucay y Silvia Salinas
(Nuevo Extremo, $ 16)

4. **Harry Potter y la cámara secreta**
J.K. Rowling
(Emecé, $ 15)

5. **Presentimientos**
Sidney Sheldon
(Emecé, $ 18)

6. **Omerta**
Mario Puzo
(Ediciones B, $ 19)

No ficción

1. **Yo soy el Diego**
Diego Maradona
(Planeta, $ 15)

2. **Líbranos del mal**
Víctor Sueiro
(Atlántida, $ 17)

3. **Ficciones verdaderas**
Tomás Eloy Martínez
(Planeta, $ 16)

4. **El último Perón**
Jorge Taiana
(Planeta, $ 16)

5. **Horóscopo chino 2000**
Ludovica Squirru
(Atlántida, $ 14)

6. **Historia de las mujeres en Argentina**
Gil Lozano (ed.)
(Taurus, $ 23,50)

¿Por qué se venden estos libros?
"La gente se inclina por las novedades de autores como Allende, Sheldon o Bucay, que venden por el solo hecho de ser conocidos", dice Vanina Souto, vendedora de la librería Fray Mocho de Mar del Plata.

Las ideas no se

POR GUADALUPE SALOMÓN Hace unas semanas, Siglo XXI Editores anunció oficialmente su regreso a la Argentina tras 24 años de ausencia. Frente a un público argentino y mexicano, Teresa Poirazyan –viuda de José Aricó– y Luis Alberto Romero hablaron del pasado y el futuro con un tono a la vez nostálgico y expectante. Porque la historia de Siglo XXI es la de una generación, sus intelectuales comprometidos, las décadas del 60 y el 70, un proyecto cultural y una diáspora. Hoy es una editorial que se enfrenta a la literalidad de un nombre que ya no pertenece a un futuro utópico. Carlos Díaz es el flamante gerente de la delegación argentina y con él conversó **Radarlibros**.

¿Cuándo se fundó Siglo XXI?

–Siglo XXI se fundó en México en el año '65. Orfila Reynal –socialista argentino que había estado vinculado a Eudeba y a Fondo de Cultura Económica– la crea con el apoyo logístico y financiero de cuatrocientos intelectuales mexicanos. Un año después ya está funcionando Siglo XXI Argentina. La idea de Orfila era unir el continente a través de los libros. Teniendo casa en México y aquí, captaba lo mejor de la producción intelectual.

A los dos o tres años de estar funcionando acá, se acercaron dos grupos intelectuales fuertes; uno es el de Pasado y Presente, donde estaban Toto Schmucler, Pancho Aricó, Oscar del Barco y otra gente; otro es el de Signos, con Enrique Tándeter y Juan Carlos Garavaglia. La editorial estaba en manos de un grupo de intelectuales de izquierda que trajeron –por ejemplo– todo Barthes cuando era desconocido. Funcionó durante diez años en la Argentina y publicaron alrededor de 700 títulos. Fue ante todo un proyecto político-cultural y, en forma secundaria, empresarial.

¿Qué implicaba en este marco tener una proyección latinoamericana?

–La idea era empujar a América latina hacia el mundo moderno, sacarla del atraso. El objetivo de Orfila era hacer circular las ideas. ¿De qué forma? De literatura, por ejemplo, no había traducciones, absolutamente todo era producción latinoamericana. En cambio, sí se tradujo lo mejor del pensamiento crítico europeo y norteamericano. Éstas eran las traducciones que se patrocinaban –como la edición definitiva de *El capital*. Esa era la forma en que se combinaban las cosas. No era un proyecto cerrado sobre América latina.

¿Cómo y cuándo se produjo el cierre?

–Todo el proyecto que representaba Siglo XXI chocó con el programa político de la dictadura. Apenas dan el golpe, allanan la editorial y secuestran a los directivos que encuentran. Uno de ellos era mi papá, Alberto Díaz; el otro era Tula. Después de eso se cierra provisoriamente, hay presiones, se censura gran parte del catálogo. Empiezan a desaparecer colaboradores externos. A los pocos meses, desde México, se decide cerrar la editorial.

Allí se ve también el tipo de proyecto que era. La editorial ayudó a mucha gente, a algunos les pagó el pasaje para que se fueran, a otros les dio trabajo en México. Si ves el catálogo histórico, es impresionante la cantidad de argentinos que encontrás como correctores o traductores.

¿Por qué reabrir ahora en la Argentina?

–Con el cierre de la casa argentina, el proyecto había quedado trunco. Siempre existió el deseo de reabrir aquí. Orfila lo intentó desde la década del 80 y no funcionó. Siglo XXI estaba organizada a partir de parámetros sesentistas que funcionaron durante las décadas del 60 y del 70. México pasó por un momento difícil a fines de la década del 80, principios del 90. Entonces, Guadalupe Ortiz y Jaime Labastida, los actuales directores, hicieron un trabajo de salvataje que consistió, en parte, en darle a la editorial una estructura empresarial.

Las condiciones estaban dadas justo ahora para desembarcar aquí. Es una coyuntura que se presenta como un desafío. No es principio

Chaco montaraz

LOS DOMINIOS DEL DEMONIO. CIVILIZACIÓN Y BARBARIE EN LAS FRONTERAS DE LA NACIÓN. EL CHACO CENTRAL
Héctor Hugo Trinchero
Eudeba
Buenos Aires, 2000
384 págs. $ 17

POR JOAQUÍN MIRKIN La antropología (al igual que otras disciplinas sociales) ha sufrido grandes cambios en los últimos años. Producto de esa crisis es la transformación de su objeto de estudio: actualmente los antropólogos analizan los sujetos culturales de las grandes ciudades y aplican los instrumentos de la etnografía a los sectores urbanos. A pesar de ello, hay trabajos que continúan basándose en el antiguo bastión de la disciplina: el estudio de la problemática aborigen y rural. *Los dominios del demonio,* del argentino Héctor Hugo Trinchero –doctor en Antropología por la Universidad de Buenos Aires y titular de Antropología Económica en la Facultad de Filosofía y Letras, ex profesor por la Universidad Autónoma de Puebla (México)– es un ejemplo de ello.

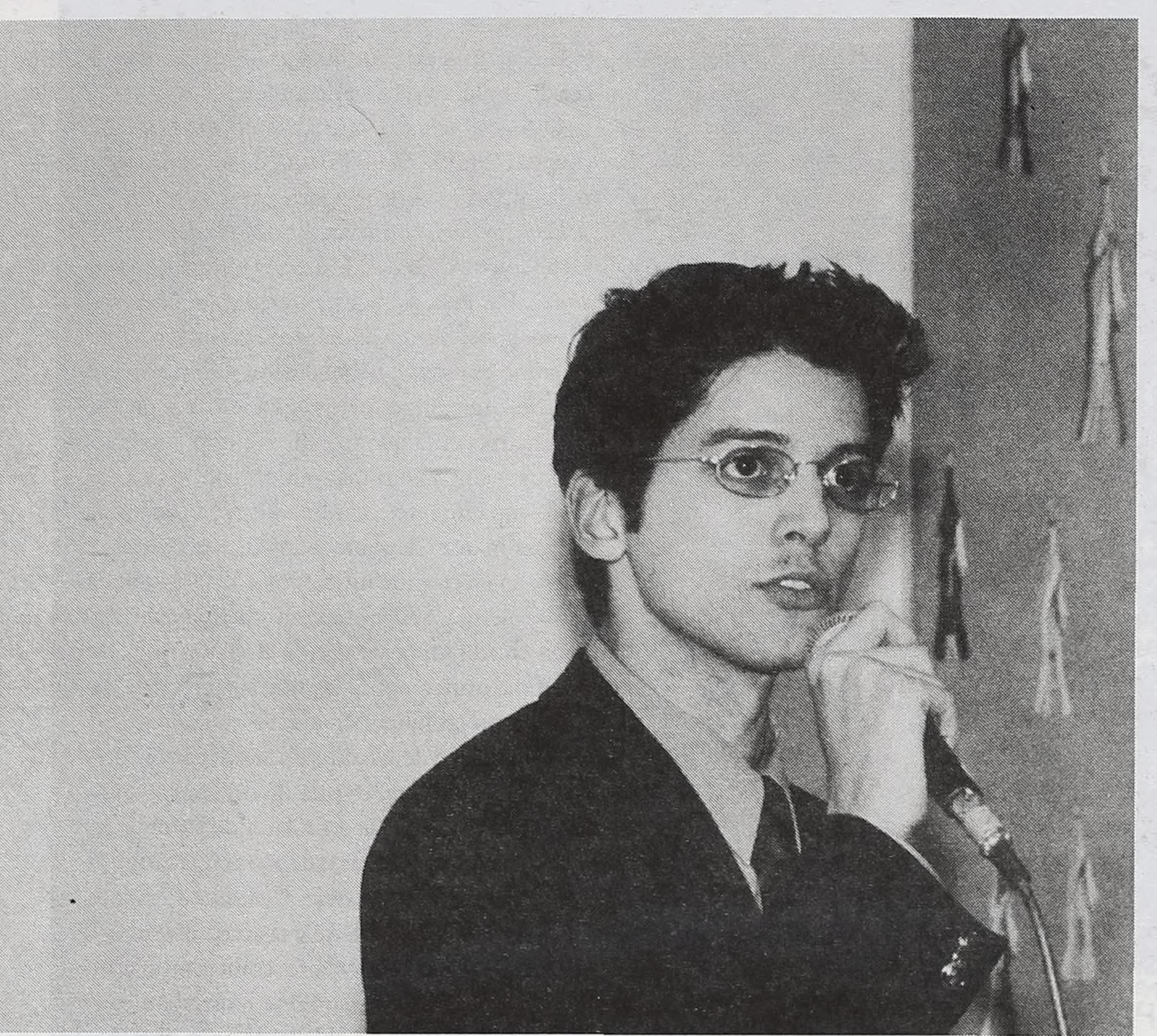
Se trata de un intento de sistematización de investigaciones desarrolladas durante más de diez años en la región del Chaco central. El libro señala el carácter estigmatizante presente en las formas de visibilidad e incorporación compulsiva de los pueblos aborígenes y los recursos regionales en el proceso de acumulación capitalista de la Argentina moderna, iniciado a mediados del siglo XIX: "Un capitalismo agrario construido sobre las bases de la expropiación compulsiva y armada de los territorios aborígenes y de un control militarizado de la fuerza de trabajo, muy alejado de los discursos anticolonialistas y modernistas de los intelectuales orgánicos de la generación del ochenta".

El objetivo central de *Los dominios del demonio* es dar cuenta del campo de límites y posibilidades en el que se encuadran hoy las reivindicaciones territoriales de las poblaciones indígenas (oprimidas a lo largo de siglos) y criollas, así como también analizar las configuraciones de identidades étnicas, poblacionales y políticas expresadas en el proceso histórico contemporáneo de construcción de la formación social de fronteras caracterizada como Chaco central. De este modo, Trinchero plantea su trabajo desde un abordaje particular de la Antropología económica, aunque incorporando al mismo tiempo problemáticas que trascienden su clásica formulación y que agregan conceptos provenientes de la geografía política y las teorías en torno de la etnicidad. Se analizan así las relaciones de producción, las relaciones interétnicas y el territorio para dar cuenta de la forma específica que ha adquirido lo que el autor denomina como *dispositivo de civilización y barbarie.* Además, se describe cómo (en forma contradictoria) el capitalismo agrario avanzó mediante la expropiación forzada, el desplazamiento de los indígenas y la militarización de la fuerza laboral, al mismo tiempo que se estudian las narrativas políticas empleadas para *penetrar* la región.

Los dominios del demonio posee una mirada interesante y distanciada, sobre todo si se piensa en las discusiones bizantinas de los intelectuales en torno de si la Argentina entró o no en la modernidad (y cuándo lo hizo). Trinchero se sitúa más bien en la periferia que en el centro de la"modernidad que pretendió inaugurarse hacia fines del siglo pasado". "Esa modernidad", escribe "que más allá de sus relatos grandilocuentes de civilización introdujo la conquista como barbarie". Se trata, sin dudas, de un trabajo estimulante y profundo.♣

matan

Siglo XXI, la editorial que marcó las lecturas de varias generaciones de argentinos, vuelve a instalarse en el país. Carlos Díaz, gerente general de Siglo XXI Argentina, se refiere a este auspicioso regreso.



de la década del 90: hoy no hay un modelo hegemónico tan fuerte, tan consolidado. Se está volviendo cada vez más importante el espacio crítico.

¿Qué alcances tendrá la actividad en Argentina?

–Por ahora, lo que nos interesa es editar temáticas y autores argentinos o sudamericanos, o trabajos sobre esta región. No se trata sólo de abrir, vender y editar desde aquí, sino de darle un mejor trato a todo lo que es el Cono Sur, que está un poco a la deriva.

¿Qué se traerá desde México?

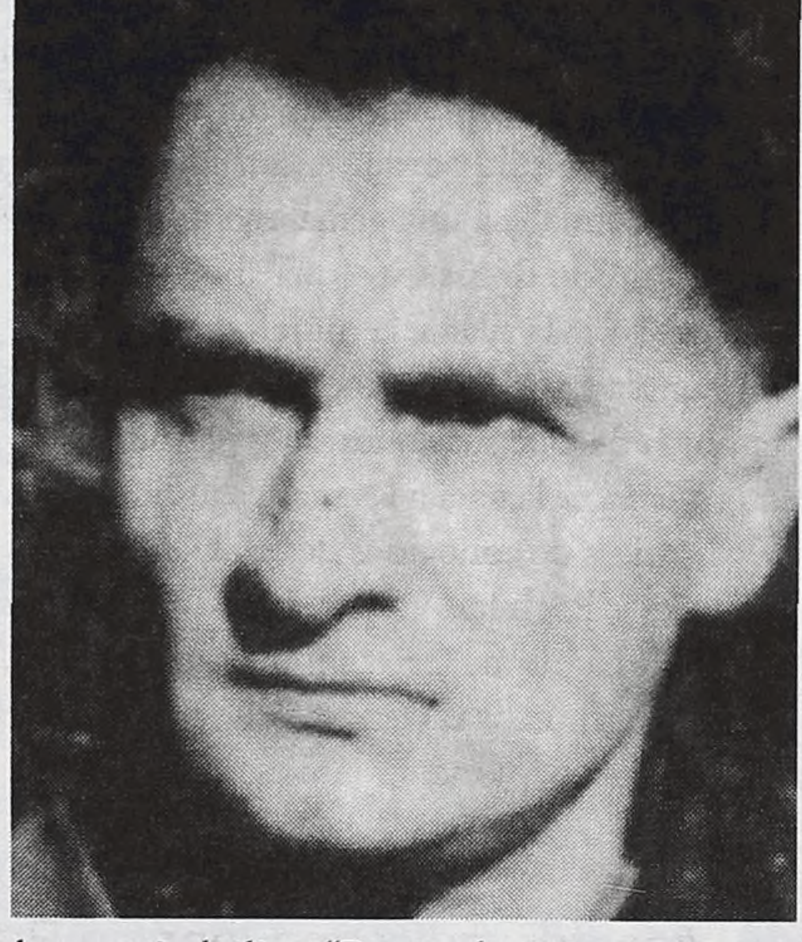
–Allá se hacen por año alrededor de 350 reediciones y 100 novedades. Aquí, excepto títulos muy localistas, se va a conseguir prácticamente todo. Hay libros que trajimos, pero no mandamos a librerías. Estamos intentando acostumbrar otra vez a la gente a consultar el catálogo. No se puede exhibir un fondo de 2000 títulos.

¿Cuál es el vínculo histórico con el proyecto original?

–El posicionamiento crítico frente a la realidad. En una época se publicaban todos los debates que había adentro del marxismo, absolutamente todos. Ahora esa producción no es tanta. Pero seguimos rescatando, sin hablar específicamente de marxismo o socialismo, lo que podríamos llamar un pensamiento crítico.♣

Una literatura de cámara

BALLENA
Paul Gadenne
trad. Carolina Díaz
Andrés Bello
Santiago de Chile, 2000
132 págs. $ 9



POR GUILLERMO SACCOMANNO No es mucho lo que en nuestro idioma se sabe del escritor Paul Gadenne. Apenas traducido al español, las pistas que se tienen del francés indican que nació en Armentieres en 1907 y murió en Cambó en 1956. Su obra se compone de siete novelas, publicadas originalmente entre 1941 y 1986. Su existencia, se cuenta, estuvo marcada por la guerra y la enfermedad. Y toda su obra fue escrita en quince años. Recién en 1986, cuando se reeditó *Ballena*, su literatura abandonó el círculo de culto y pudo ganar un público más vasto. Según Hubert Nyssen, analista de su obra, Gadenne escribe sobre las oscilaciones entre el deseo y el absoluto. Gadenne ha escrito: "El escritor, colocándose ante la página en blanco, no hace más que colocarse ante sí mismo".

Sin duda, *Ballena*, como libro de cuentos, rehúye una clasificación facilista. El primer relato, que da título al volumen, se concentra en reflexiones a propósito de una ballena blanca que elige morir en una playa francesa. Por supuesto, el relato tiene su resonancia bíblica, pero es más que eso. Porque "Ballena", más que indagar en una interpretación de los textos sacramentales remite a *Moby Dick*. Mientras la novela de Melville se constituye como monumento narrativo de complejidad metafísica, el relato de Gadenne, en cambio, se cifra en la miniatura melancólica. En efecto, el relato, en conexión con la novela, se presenta como literatura de cámara, una estampa que despierta la añoranza densa de un paisaje grandioso. Además, hay otro costado: la gran ballena blanca de la literatura norteamericana muerta en una playa desierta de la literatura francesa, por lo menos, exige una lectura simbólica. "Porque lo único que queríamos saber era ese secreto enterrado, la palabra de la creación que ella representaba", escribe Gadenne.

El autor francés, vía el pasaje de lo mítico, lo que encuentra, dialécticamente, es la historia de una ausencia de historia, su añoranza. A propósito, lo que importa entonces es la orientación: más que de su propia búsqueda, la búsqueda del lector.

"El intelectual en el jardín", el segundo relato, como *intermezzo*, es una fábula aleccionadora. Un intelectual que se recluye en su soledad y soltería en lo alto de una casona condesciende excepcionalmente a dejarse contaminar por el mundanal ruido. Al personaje lo perturban tanto la vida casi vegetal de los chicos y los gorriones como los acontecimientos biológicos de las familias. Una tarde, en el jardín, encuentra una caja que encierra una mariposa muerta. "No, no era un cadáver de insecto lo que descansaba en el fondo de esa pobre caja. Era la confusión infinita que queda atrapada en los objetos, por modestos que sean, que durante un momento recibieron el interés, la pasión de los seres vivos." En su persecución de un fondo edificante, este relato pierde en misterio y fuerza al intentar la traducción mecánica de un "mensaje".

"Cualquier escritura me emociona, incluso si no es de Pascal ni de Victor Hugo", confiesa Gadenne en el comienzo de "Baile en Espelette", el tercer relato que integra el volumen. Empleando supuestas cartas encontradas en una valija, Gadenne urde un contrapunto más que interesante en la correspondencia amorosa de Youyou, una chica de provincia, dirigida a un Don Juan de pacotilla que, abandonándola, se convertirá en un burguesito de ciudad. Gadenne, entre carta y carta de Youyou, reflexiona sobre el mecanismo de una escritura en que lo sentimental está siempre por encima de la sintaxis, donde el sentimiento de autenticidad despierta al escritor reflexiones como ésta: "Nosotros, a quienes nada nos sorprende después de tantos siglos de perfección literaria y que buscamos nuestro camino a tientas, estamos felices de encontrar estas muestras desiguales, pero auténticas de la literatura escrita por los más oscuros". Así como en "Ballena" lo evocado representaba una vida primitiva, plena de emociones intensas, aquello que se extraña en "Baile en Espelette" es la emocionalidad simple de "los buenos salvajes", vuelta de tuerca de aquello que la mariposa representa para el intelectual en el jardín. Tal vez la trampa maniquea en que patina acá Gadenne es la de idealizar a aquellos que llevan una vida anclada en la naturaleza, trátese de una ballena, una mariposa, o como en el último caso, una chica provinciana.

En algún momento de este relato, Gadenne, un poco pretenciosamente, afirma que la escritura *naïve* de su heroína es comparable al fluir de la conciencia de Joyce y Faulkner. A pesar de estas consideraciones de un pietismo elemental, si el relato logra fascinar es precisamente porque Gadenne, olvidándose de sus meditaciones literario-morales, toma partido por la narración y consigue el efecto fascinante de una historia de vida contada como en voz baja, espiando los pormenores de una cotidianidad arrasada por la desilusión amorosa, casi en clave flaubertiana.♣

LOS EXPEDIENTES X



Extraños episodios de la vida literaria

El más tradicional de los grandes premios literarios argentinos volvió a ofrecer el lunes pasado una fiesta de brillo sin par, donde los exquisitos platos, la meditada elegancia de las mujeres presentes y el perpetuo *crepitar* de las copas de champagne sirvieron de marco adecuado a la alegría que causó el anuncio del Premio Planeta de Novela 2000. Para los allegados a ***Página/12*** no fue ninguna sorpresa porque la inocultable felicidad de Juan Sasturain reveló, ya temprano en la tarde, que Liliana Escliar, su mujer y una de las diez privilegiadas finalistas del Premio, sería declarada la ganadora con su primera novela: *La arquitectura de los ángeles*. Un poco por esa tensión amortiguada, la fiesta de Planeta adquirió rápidamente un carácter más descontracturado que otros años. Imposible enumerar aquí la cantidad de personalidades presentes en el evento. Conspicuas estrellas del mundillo literario (Osvaldo Bayer, Miguel Bonasso, Marcos Aguinis, Vlady Kociancich, Martín Caparrós, Sylvia Iparraguirre, Alberto Laiseca, Cecilia Absatz, Guillermo Martínez, Juan Forn, entre otros) estuvieron ahí, para homenajear a Liliana Escliar y cumplir con el ritual anual más esperado. Muy comentada fue la dificultad del Jurado (del que casi se retiran María Esther de Miguel y Antonio Dal Masetto tres días antes de dar el veredicto) para encontrar un ganador.

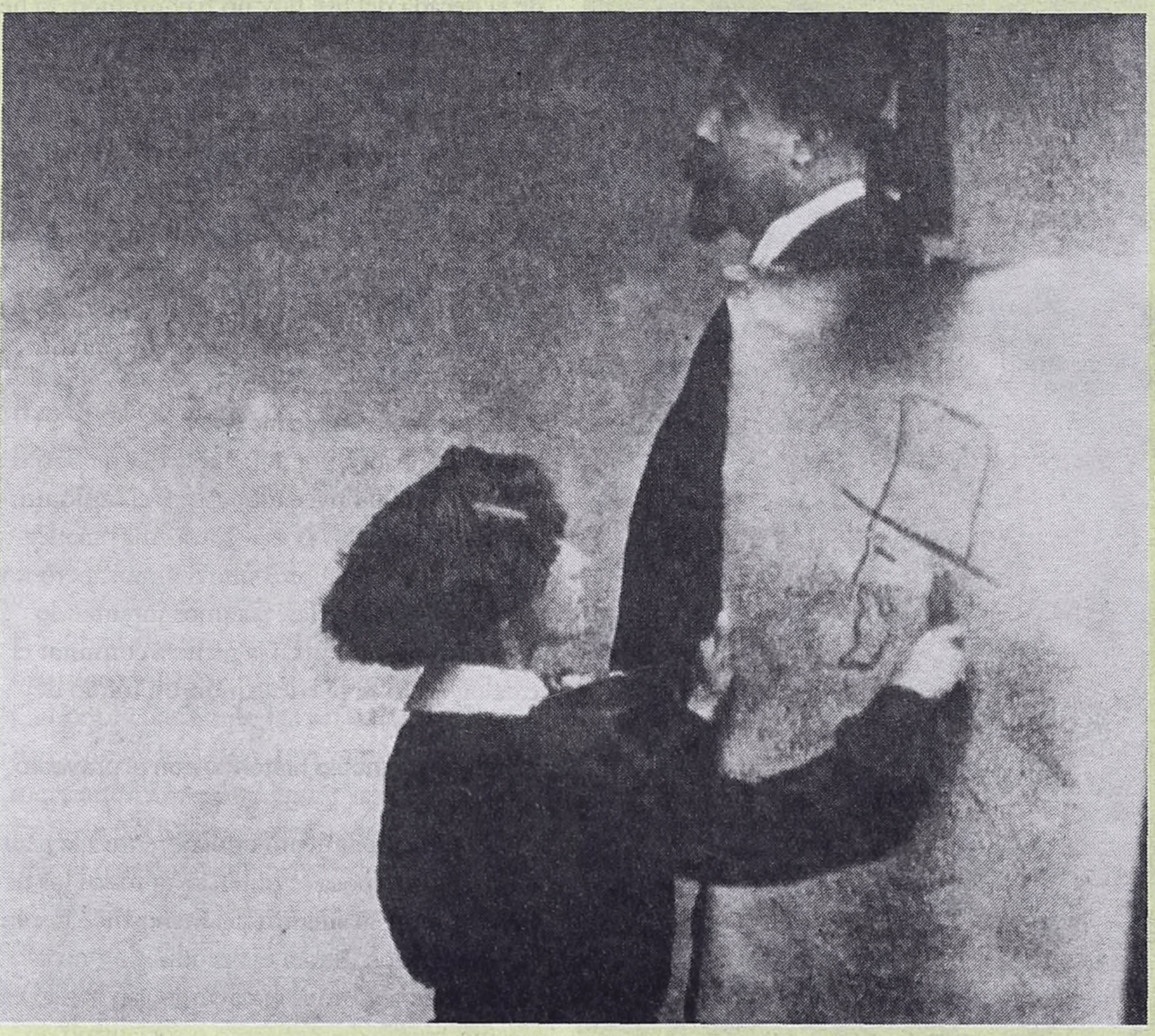
Los brindis se armaban y se desarmaban según esa encantadora lógica de las fiestas, pero en todos ellos (o casi) brilló siempre la espléndida Florencia Ure, quien acaba de ser incorporada junto a Paula Pérez Alonso al equipo de El Ateneo. Sabato no pudo estar, pero en su lugar Abelardo Castillo recibió el premio de los libreros a *La resistencia*. En un rincón, Juan José Saer y Juan José Hernández ahogaban la conversación sobre sus proyectos novelescos en sendos vasos de whisky. El último *dandy* argentino (nos referimos a Juanjo H) está entusiasmadísimo con su novela sobre el tucumano Gabriel d'Iturri, que –como secretario del Marqués de Montesquieu– fue el modelo que Proust utilizó para el Charlie Morel que atraviesa *En busca del tiempo perdido*. Se habló mucho, también, del regreso del doctor honoris causa Marcos Aguinis, miembro del Jurado, al catálogo de Planeta.

Cuando Escliar, visiblemente emocionada, recibió y agradeció el premio (sobre todo a "la tropa" de la editorial) por una novela que dedicó a sus hijos y a sus amigos, parecía que la fiesta se terminaba. Federico Andahazi, cuyo nombre circuló la semana pasada como el finalista que más expectativas despertaba para la gente de Planeta, se fue temprano. Lo cierto es que la fiesta continuó, sólo que los grupos se hicieron más reducidos (y más intensos). Paulo Coelho, invitado especial al evento, había hecho buenas migas con varios de los periodistas especializados presentes. Les dio cita en la pileta del segundo piso del Hotel Alvear donde la fiesta se había realizado y donde él se alojaba, pero a último momento decidió retirarse a su habitación del tercer piso de donde ni los ruegos de dos agraciadas agentes de prensa consiguieron sacarlo. Una pena. Un finalista del Premio, dos periodistas de dos importantes matutinos, una funcionaria de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, un músico de rock y una cronista –nos cuentan– tuvieron que abandonar sin entusiasmo la pileta del Health Club que ya habían invadido. En otros interiores, Escliar continuó festejando con un reducido círculo de amigos íntimos. Y todo lo demás, es literatura.

MARITA CHAMBERS

La ingenua libertina

Hace cien años se publicaba en París *Claudine à l'ecole*, la primera de una serie de novelitas eróticas destinada a convertirse en un pequeño escándalo literario. Publicados anónimamente, hoy se sabe que esos textos deliciosos fueron escritos por Colette, uno de los más fascinantes personajes de la cultura francesa.



POR MARTÍN SCHIFINO Hace cien años, la editorial Paul Ollendorff publicaba en París uno de los éxitos más grandes de toda la literatura francesa, *Claudine à l'école*, novela semiautobiográfica que venía anunciada como el diario licencioso de una adolescente de provincias. La firmaba su "editor", el prestigioso crítico Willy (Henry Gauthier-Villars), que sostenía en el prólogo haber recibido el manuscrito de manos de la autora. Willy aclaraba: "El pudor de mi sexo solamente me ha obligado a efectuar ciertos cortes y a atenuar ciertos pasajes, de una franqueza campesina un poco brutal". Convertida naturalmente en un *success à scandale*, la historia se prolongó en una saga que fascinó a Francia durante seis años, mientras se publicaron los cada vez más explícitos *Claudine à Paris, Claudine en Ménage, Claudine s'en va* y, como suerte de epílogo, *La retraite sentimentale*. Pero lo más interesante es que, detrás del fenómeno y a modo de *ghost writer*, estaba la mujer que luego habría de ser la escritora francesa más importante del siglo veinte: Colette (por entonces, esposa de Willy).

Actualmente, todas las *Claudine* se encuentran reunidas en las obras completas de la exquisita Bibliothèque de la Pléiade; más aún, los editores le han restaurado el crédito a la autora mediante la firma Colette & Willy delante de cada una de ellas. Sin embargo, como razona el biógrafo Herbert Lottman, resulta imposible saber con certeza cómo se escribió el texto. De acuerdo con el testimonio de Colette en las memorias *Mes apprentissages*, fue alrededor del año 1895 cuando Willy le sugirió que redactara sus recuerdos de la escuela primaria, "sin preocuparse por los detalles picantes". Willy había lanzado por entonces un negocio de producción de obras populares que encargaba a escritores fantasmas. Su sistema tenía menos de literatura que de mercadotecnia, pero era igualmente brillante. Willy concebía una trama o situación, se la transmitía a un colaborador para que escribiera una sinopsis, luego a otro para que la desarrollara y, después de corregirla él mismo agregando alusiones, juegos de palabras y los famosos "detalles picantes", publicaba el resultado con su nombre. Colette, por su parte, ya colaboraba con él escribiendo críticas de arte y teatro; la transición hacia una obra de largo aliento no debe de haber tenido nada de sorprendente.

Lo cierto es que cuando Willy recibió el primer manuscrito, pensó que no le iba a servir y lo archivó en un cajón. Afortunadamente, cuatro años más tarde, mientras buscaba otro material, se topó una vez más con él. Al principio le pareció un relato apenas "simpático"; pero a medida que abrió cuadernos se fue entusiasmando, hasta que, según la versión de Colette, exclamó "Dios mío, soy un boludo" y salió ahí nomás a buscar a su editor. El manuscrito no se ha conservado, de manera que no podemos saber cuán distinto era de la *Claudine* publicada; pero Colette cuenta que Willy lo editó minuciosamente y le recomendó "subirlo un poco de tono" agregando argot y escenas de lesbianismo. Con todo, quizás la contribución más importante de Willy tiene que ver con en el inmediato reconocimiento crítico que obtuvo el volumen. No sólo porque él escribió el prólogo donde postulaba a una genial escritora adolescente "hija de Rousseau" (una "buena salvaje" que estaba más allá de la moral), lo cual fue una aguda estrategia de mercadotecnia, sino también porque sus conexiones permitieron que *Claudine* llegara a las manos indicadas. Dos críticas de conocidos de Willy, Charles Maurras y Rachilde Valette, lanzaron sin duda su fama. La última, en el influyente *Mercure de France*, terminaba diciendo: "Si es de Willy, el libro es una obra maestra. Si es de Claudine... es la obra más extraordinaria que pueda florecer de la pluma de una debutante".

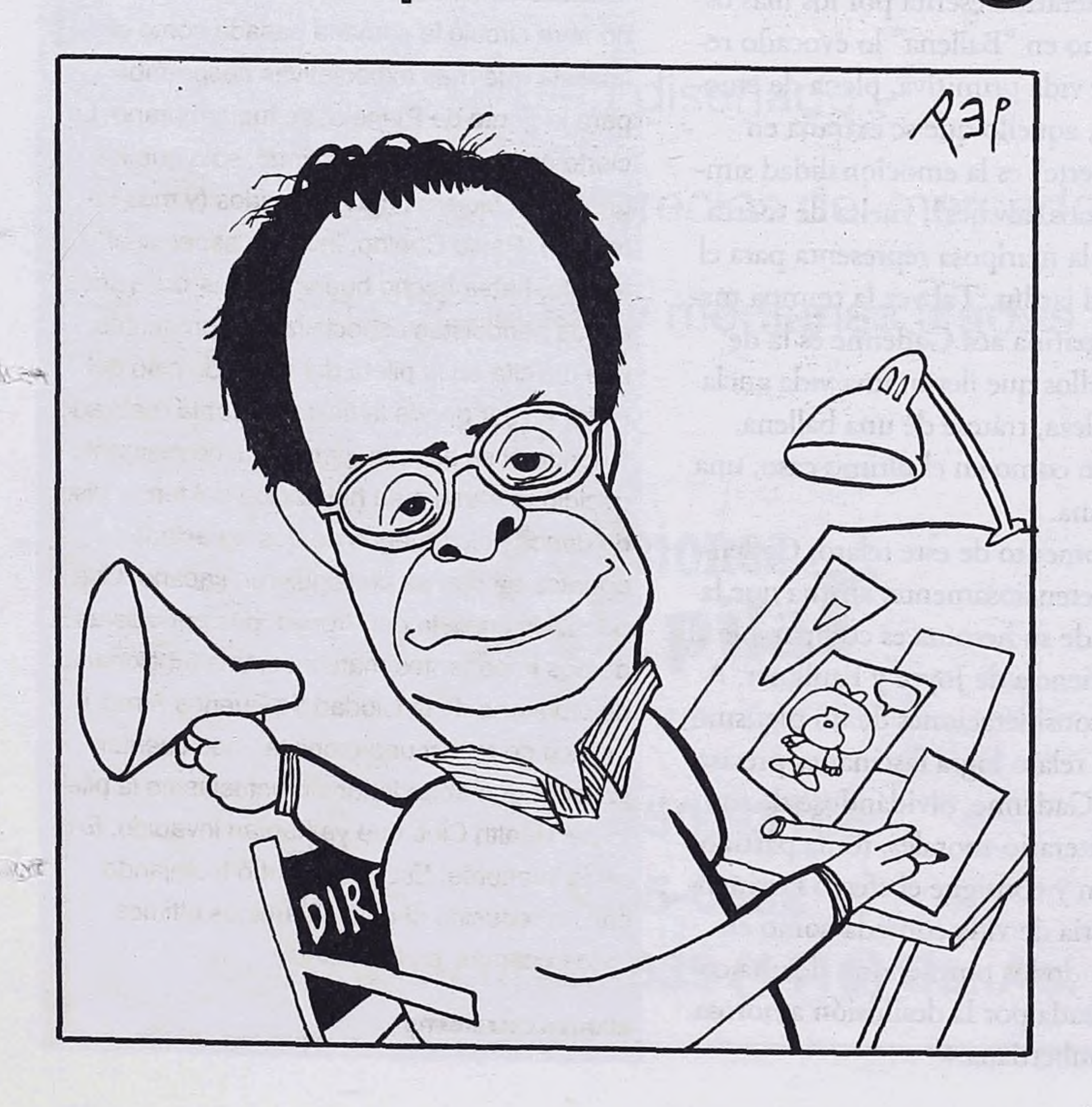
Quizás exageraba, aunque no mucho. Poco después Catulle Mendès, uno de los críticos más importantes de la época y codirector de *L'Echo de Paris* con Marcel Schwob, le susurraba a Colette: "Es usted, ¿no?, la autora de*Claudine*... Pero no, no le hago preguntas... En veinte años, treinta años, se sabrá. Entonces verá cómo es esto de haber creado un tipo literario... Es un castigo, se le pega a uno a la piel". Lottman cuenta que Colette recordó esta frase treinta y cinco años más tarde, cuando una casa de ropa intentó sacar una línea de cuellos de camisa marca Claudine. La fiebre que causó la serie, en efecto, fue mucho más allá de lo literario. Colette y Willy, tratemos de ser justos, habían creado un personaje de atractivo universal. Como a principios de los noventa creció la obsesión con las lolitas (Lolita, ya que estamos, tiene bastante de Claudine), la sociedad francesa de la *belle époque* se prendó del estereotipo de la mujer-niña que era Claudine. Willy y sus colaboradores, además, adaptaron al teatro la segunda novela de la serie, *Claudine à Paris*. A pedido de Willy, Colette y la actriz que interpretaba a Claudine, Polaire, comenzaron a vestirse como gemelas cuando se mostraban con él; y todo el mundo hablaba de un supuesto *ménage a trois*.

La fábrica de las Claudine cerró sus puertas en 1903, con *Claudine s'en va*. Un año después Colette apareció como autora de un libro propio: los primeros *Dialogues de bêtes*. Igualmente siguió colaborando con Willy y vieron la luz dos volúmenes claudinescos: *Minne* y *Les Égarements de Minne* (1904 y 1905, firmados sólo por Willy); pero poco después Colette fundió ambos relatos en *L'Ingénue libertine*, que aparecieron sólo con su firma. En el prólogo de *La retraite sentimentale* (1907), una novela-epílogo donde Claudine es una mujer adulta como la autora, Colette dice que "por razones que no tienen nada que ver con la literatura" ha dejado de colaborar con Willy: el matrimonio había terminado. De allí en más su carrera literaria y todos los premios que la poblaron le pertenecen. Colette continuó escribiendo relatos, novelas y obras de teatro y radio durante cincuenta años, hasta volverse una de las personalidades más fascinantes de la cultura francesa.♣

EL DOBLE

Loco por el biógrafo

Al escritor mexicano Ignacio Padilla, autor de *Amphitryon*, *La catedral de los ahogados* (Premio Juan Rulfo 1994) y *Si volviesen sus majestades*, le faltan imágenes para ser completamente feliz.



POR MAURICIO BACHETTI Ignacio Padilla, escritor mexicano, reconoce ser fanático del cine. Si no hubiera dedicado su vida a las letras, seguramente hoy estaría batallando contra los productores en algún estudio cinematográfico. "Yo siempre he dicho que soy un director de cine frustrado." Tal vez por eso, sus obras, según la crítica, son muy "cinematográficas". Actualmente, su última novela *Amphitryon* (ganadora del premio Primavera en España) está siendo adaptada simultáneamente en México y España. Padilla observa con cierta melancolía esos procesos de adaptación, porque en rigor le gustaría formar parte de estos proyectos desde el mismo interior y fantasea con poder dirigir, alguna vez, sus propias películas: "Me encantaría participar en el proceso maravilloso que ha sido el cine y poder crear algo tan estimulante como las grandes películas que guardo en mi memoria".

Reconoce, no obstante, la distancia entre el oficio de novelista y el de guionista y afirma que, "por lo general, los narradores somos pésimos guionistas, por no decir directores. En cambio, hay directores de cine a quienes deberían honrar con el Premio Nobel de Literatura, como a Ingmar Bergman o Woody Allen. En realidad, son pocos los casos de escritores que son buenos cineastas".

De poder dedicarse al cine, Ignacio Padilla sería igualmente preciosista y, así se imagina, obsesionado por la plasticidad de las imágenes y aficionado a lo esperpéntico. "Como novelista me gusta el absurdo, me gusta lo insólito, lo sorprendente. Si fuera un realizador de películas, seguramente no sería tampoco un autor estrictamente realista". Le gustan las "películas kafkianas, donde ocurren situaciones un poco alucinantes, delirantes y dislocadas en el tiempo y en el espacio. Casi un cine de comic".

No casualmente otra de sus opciones a la hora de cambiar de piel es la de guionista de historietas. "Me gusta el dibujo, me gusta la caricatura, me gusta la narrativa del comic, creo que es uno de los géneros más influyentes del siglo XX: Asterix, Quino. Cada vez que dibujo, cada vez que pinto y demás, descubro que soy muy dado a la caricatura. Mis dibujos son grotescos, deformados. La conjunción perfecta entre el grotesco que dibujo y lo carnavalesco de mis novelas sería la historieta".